

CAMINHAR E ESCUTAR - O PRELÚDIO, DE WILLIAM WORDSWORTH

— SOFIA NESTROVSKI

RESUMO

William Wordsworth é tido como um dos pais do Romantismo inglês — mas, como seria se pensássemos que, em consonância com o que ele escreveu, “a criança é o pai do homem”? Isto é: e se lêssemos seus poemas a partir de concepções posteriores que se têm sobre o “Romantismo”, ou até mesmo sobre concepções posteriores sobre “Wordsworth”, e as colocássemos diante de seus poemas? Para isso, este texto levanta questões sobre a natureza, o sublime e a criação individual dentro de sua poesia.

Palavras- chave: William Wordsworth, Angus Fletcher, Romantismo, Natureza, Sublime, Indivíduo

ABSTRACT

William Wordsworth is considered one of the forefathers of English Romanticism — but what would it be like if one were to look at him under the light of “the child is the father of man”? How can we read his poems through and against what came after them, such as the general notions on “Romanticism”, or on “William Wordsworth”. In order to do so, this text raises questions on such themes as nature, the sublime and individual creation in his poetry.

Keywords: William Wordsworth, Angus Fletcher, Romanticism, Nature, Sublime, Individual

Aos vinte e oito anos, Wordsworth parou e descansou. Já tinha caminhado muito: atravessou os Alpes a pé, passando por França e Suíça. Em três meses, computou um total de cinco mil quilômetros percorridos, uma Revolução vivida (a Francesa), uma filha nascida (francesa, que abandonou) e duas pernas exaustas. Então, o poeta voltou para casa — lá, na companhia dos lagos e de montanhas mais familiares, poderia andar com calma, imputando ao ritmo de seus versos a regularidade intuitiva de passos mais tranquilos. “Pés poéticos”, a imaginação lhe dizia, “também sabem caminhar”. Estou perto de afirmar que sua escrita é um ato do corpo. Mas Wordsworth não entenderia essa ideia: em seu inglês oitocentista, perguntaria “*wherefore?*”, e eu teria que assumir que, de fato, não é muito perspicaz usar dois termos, “escrita” e “corpo”, para algo que é uno. Deve ter sido na época dele que começou nossa atual obsessão pela fragmentação. Como todo nascimento importante do mundo das ideias, veio diretamente acompanhada por sua própria crise e crítica.

A questão de Wordsworth é a expansão, mais do que a fragmentação, algo talvez difícil de entender para nós, habitantes do futuro. Para pensar essa expansão, ele se preocupa em entender onde ocorrem certos limites: os contornos que diferenciam “sujeito” e “objeto”, “eu” e “outro”, “natureza” e “humano” são alguns deles, e costuram sua obra em atos constantes de aproximação e desmontagem. Mas, lendo seus poemas dois séculos após terem sido escritos, são estranhos os pontos onde sequer é pensada uma ideia de separação — cito “escrita” e “corpo”, mas também “mente” e “espírito” são intercambiáveis em seu vocabulário, como seriam para muitos de seus contemporâneos. Além disso, tendemos hoje a desconfiar de quem questiona limites para buscar uma totalidade; quem vê as contradições, mas confia na harmonia que as atravessa. O seu “otimismo incurável” torna impossível lê-lo, disse um crítico francês, em 1896, na *Revue des Deux Mondes*: “Sua poesia exala algum perfume incerto de otimismo incurável. Vocês não percebem que faltou a esse patriarca ter atirado — como Byron — um pouco de desprezo na cara desse velho mundo, ou de ter — como Shelley — concluído uma vida tempestuosa se afogando em algum golfo do Mediterrâneo?”¹. pesar da falta de tragédia, não deixa de haver crise na poesia de Wordsworth, e vale explicar o que o poeta entendia por ela — ou melhor, o que dela se pode entender através do poeta.

Wordsworth nasceu em 1770 em Cumbria, noroeste da Inglaterra, parte da região do Lake District, cenário idílico de seus poemas. Após seus estudos em Cambridge, uma temporada na França e em Londres e outra no sul da Inglaterra, retorna em 1813 à terra natal, onde permanece até sua morte, em 1850. O leitor que, atravessando estas últimas linhas, tiver combinado qualquer ideia vaga de história a uma de geografia, provavelmente terá intuído o termo “Revolução Industrial”. De fato, Wordsworth pôde comparar os efeitos dessa revolução à medida que se faziam sentir tanto no campo como na cidade, e narra em seu

[1] “Il se dégagera donc de sa poésie je ne sais quel parfum d'incurable optimisme. Ne voyez-vous pas qu'il manque à ce patriarche d'avoir, comme Byron, jeté un peu de mépris à la face du vieux monde, ou de s'être, comme Shelley, noyé, — pour finir une vie orageuse — dans quelque golfe de la Méditerranée?” (TEXTE, 1896, p. 311).

[2] *O prelúdio* foi publicado apenas postumamente, em 1850. Há duas versões dele, que costumam ser publicadas juntas — a de 1805, que tem 13 livros, e a de 1850, com 14. Existe ainda uma versão bastante reduzida, de apenas dois livros, de 1799. Os trechos que citei neste trabalho são da edição de 1805, porque são, de modo geral, mais bem-acabados. Na maior parte dos casos, porém, não há grandes diferenças em relação à edição posterior.

poema autobiográfico, *O prelúdio* (1805)², a temporada que passou em Londres — cidade que ele então descreve como “monstrous ant-hill on the plain/ of a too busy world!” (WORDSWORTH, 1805, Livro VII, vv. 149-150).

O crítico Geoffrey Hartman nota que ele foi um dos primeiros a descrever as transformações íntimas que a industrialização provocava no homem. Mas Wordsworth descreve não só o processo que veio a ser chamado de “reificação do homem”; ele descreve também a reificação da natureza. Uma boa crise, para quem gosta de ler poesia com crise. A questão é que a natureza, uma vez cristalizada, não é mais capaz de atualizar um diálogo, pouco importa se nos Alpes ou na porta de casa. Transformada pela indústria em matéria-prima e em objeto pelo positivismo, ela deixa de ser uma subjetividade em meio a outras subjetividades. É o que o poeta percebe, por exemplo, quando vê Mont Blanc pela primeira vez e sente que aquela imagem é morta; uma vez que ela deixa de existir como interioridade — e deixa de ter, ela própria, a sua interioridade —, é corrompida em um objeto mudo:

*That very day,
From a bare ridge we also first beheld
Unveiled the summit of Mont Blanc, and grieved
To have a soulless image on the eye
That had usurped upon a living thought
That never more could be.*
(WORDSWORTH, 1805, Livro VI, vv. 524-528)

Essa natureza não ouve, não fala e não nos transforma, embora nós a transformemos. Quando muito, se esgota. A atitude que lhe resta é sua própria extinção, sendo que até a ideia de uma “atitude da natureza” é exilada, substituída pela noção de “leis da natureza”. Nesse registro, qualquer outro discurso que não o científico passa a ser — e nisso há um tanto de descaso — metafórico. É este o terreno no qual Wordsworth pisa, e se uso a expressão ambígua — pisar num terreno — é porque é através da ambiguidade que consigo dar conta de um ato que é ao mesmo tempo literal — ter os pés sobre o chão — e figurativo — entender o espaço em que se vive a partir de chaves conceituais, conscientes ou não.

E então, após a desilusão com os Alpes, Wordsworth volta à terra natal —

*Once again
Do I behold these steep and lofty cliffs,
That on a wild secluded scene impress
Thoughts of more deep seclusion; and connect
The landscape with the quiet of the sky.*
(WORDSWORTH, “Tintern Abbey”, vv. 4-8)

Lá, a cada passo, entende que ele próprio se expande sobre a natureza e que a presença dela é introjetada nele —

*The sounding cataract
Haunted me like a passion: the tall rock,
The mountain, and the deep and gloomy wood,
Their colours and their forms, were then to me
An appetite;
(Idem, vv. 82-84)*

Mas esse movimento de expansão e introjeção é tão constante quanto confuso — a trama de entregas e recuos é, basicamente, a estrutura que compõe *O prelúdio*, ou melhor, ela foi fundamental para que o livro pudesse ter uma estrutura verdadeiramente narrativa. E se há insistência nesse movimento, é porque a forma de amadurecimento que o poeta conhece, e que narra em sua autobiografia, se dá por esse contato com a vida e a matéria ao seu redor, isto é, com a noção de ambiente, que tanto o compõe quanto é composta por ele (sua autobiografia é uma aventura do Eu e do mundo, mais do que uma aventura do Eu *no* mundo). Essas trocas mútuas só são possíveis por conta da convivência cotidiana entre um sujeito e o pedaço de mundo que o conhece, o que permite uma relação de familiaridade crescente: “Thus, while the days flew by, and years passed on,/ From Nature and her overflowing soul/ I had received so much, that all my thoughts/ Were steeped in feeling” (WORDSWORTH, 1805, livro II, vv. 396-399).

Em seus poemas, há tanta importância dada à paisagem, tantos elogios feitos ao local, que eles serviram de exemplo para que, em 1951, os legisladores ingleses transformassem toda a zona em área de preservação natural: passou a ser o Parque Nacional do Distrito dos Lagos. Nessa decisão prevaleceu uma ideia de que o melhor para a natureza é que ela se afaste do ritmo da vida humana, se afaste das relações mútuas de reconhecimento e transformação. Nesses parques ronda uma noção de que qualquer atividade humana mais invasiva do que um passeio turístico seria impura. A ideia parece ser de que às vezes o humano não faz parte da natureza, e o melhor é manter a distância. É nesse “às vezes” que, segundo o historiador do meio ambiente William Cronon, pode-se captar uma ideologia estética funcionando. Muitas dessas ações ecológicas preservacionistas tendem a caminhar em uma trilha que foi estabelecido, na Europa e nos Estados Unidos, a partir de um certo Romantismo diluído. Temos interesse sobretudo em proteger a paisagem sublime, a *wilderness* que passa a ser valorizada nas literaturas do século XVIII e XIX. Isto é: quanto maiores forem as montanhas e mais dramáticos os penhascos, mais importância daremos a sua preservação, como se algo de sua suposta pureza em relação a nós fizesse dela a verdadeira

[3] “O mundo edênico da *wilderness* é assim um mundo *orgânico* e *plural*. Ele é construído em torno de uma oposição fundamental entre a *vida*, concebida como inesgotável profusão de formas e sutil equilíbrio de forças, e a *humanidade* (seja como espécie ‘anti-natural’, seja em sua variedade moderna-industrial), imaginada como um fator que conspurca, diminui e desequilibra a vida, quantitativa e qualitativamente.” (DANOWSKI, VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 39).

natureza, confundida com o ideal do jardim de Éden³, e portanto mais valiosa que uma árvore que cresce no asfalto, ou do que cenários menos idealizáveis, como a lama do mangue ou os leitos de areia do deserto, ainda que a relevância ecológica destes não corrobore tal desvalorização. Cronon, portanto, advoga por uma ecologia da natureza familiar, não só daquela que for extraordinária. Não é que se deva pôr abaixo parques e reservas, mas que tenhamos essa mesma responsabilidade com as árvores e com um jardim doméstico, com os insetos e com os pandas, com um Parque Augusta aberto no meio da cidade.

A natureza familiar nos ensina a sermos mais nós mesmos. É dela também que vem a lembrança de que não somos tudo, nossas existências são apenas um ponto em sua continuidade. Tendo nascido em São Paulo, prefiro não recorrer ao rio Tietê para aprender sobre a concretude de algo que existia antes de mim e que seguirá para muito além da minha vida. Não há muitas opções, contudo, já que a maior parte de nossa imensa cartografia hídrica está coberta por asfalto, tão invisível quanto as montanhas e vales da cidade, das quais às vezes nos lembramos ao por acaso tropeçar em uma descida ou trocar a marcha do carro numa subida; continuando nosso caminho, delas logo nos esquecemos. Mas, afinal, é este o lugar que nos conhece, que nos dá a ideia da nossa própria dimensão: somos, para ele, não mais que um intervalo em sua existência. Já eles seriam, para nós, os marcos onde nossas subjetividades poderiam se reconhecer e desdobrar, servindo de memória exteriorizada, de intimidade tornada pública. A possibilidade de diálogo com a topografia paulistana foi trocada por um silenciamento, e não há grandes chances de que as árvores do Ibirapuera respondam quando perguntarmos por que razão deixaram de falar — resta, porém, alguma probabilidade de que, na hora, elas riem de nós.

Daí que tanto aqui quanto na Inglaterra, decisões como as de criar áreas de reserva natural ou cercar parques e trancá-los à noite para um sono sem gente seguem uma linha que vem de uma depuração de certos motivos do Romantismo, mas que uma outra leitura da arte Romântica contradiz, desfaz, distorce. Para devolver o poeta às suas contradições, encaixamos Wordsworth, pai⁴ do movimento Romântico inglês, neste esquema com um verso de sua autoria, “The child is the father of man”, (do poema “My heart leaps up”, 1802) uma previsão de seu destino. O que queremos dizer com isso é que parte do que foi sua herança artística, dando a volta completa, tornou-se sua genitora. É comum lermos Wordsworth através do que veio depois, e projetarmos nele as formas de uma ideologia Romântica madura, ou mesmo pós-Romântica. Não se trata de dizer que uma leitura como a de William Cronon estaria errada em relação a Wordsworth, ou que seria anacrônica — até porque este termo já ficou, ele próprio, anacrônico. Seu argumento é convincente, e pode muito bem colocar Wordsworth no centro do problema — como, de fato, faz — porque dá conta do aspecto sublime dessa poesia. Não por acaso, é justamente este o aspecto

[4] Camille Paglia talvez o chamasse de “mãe” do Romantismo, já que, para ela, Wordsworth se funde à grande mãe-Terra (Cf. PAGLIA, *Sexual Personae*). Ou, talvez, poderíamos pensar nele como o grande filho do Romantismo, e é o movimento que é seu pai e mãe — as ideias que gestamos podem muito bem nos criar, mais do que nós criamos a elas.

que a maior parte da crítica preferiu destacar de sua obra. A partir de uma leitura de valorização do sublime, fazem sentido os esforços de manter o Distrito dos Lagos como uma região idealmente intocada, como se assim fosse possível viver uma vida verdadeiramente *wordsworthiana* — aliás, como se Wordsworth fosse também mais verdadeiramente Wordsworth nesses momentos, como em “Simplon Pass”:

*The immeasurable height
Of woods decaying, never to be decayed,
The stationary blasts of waterfalls,
And in the narrow rent, at every turn,
Winds thwarting winds bewildered and forlorn,
The torrents shooting from the clear blue sky,
The rocks that muttered close upon our ears,
Black drizzling crags that spake by the wayside
As if a voice were in them, the sick sight
And giddy prospect of the raving stream,
The unfettered clouds and region of the heavens,
Tumult and peace, the darkness and the light
Were all like workings of one mind, the features
Of the same face, blossoms upon one tree,
Characters of the great Apocalypse,
The types and symbols of Eternity,
Of first and last, and midst, and without end.*
(WORDSWORTH, 1805, livro VI, vv. 624-640)

Este trecho, frequentemente citado, é uma surpresa no meio de *O prelúdio*. Aparece depois de muitos versos percorridos, destaca-se do curso, mas logo voltamos ao nosso caminho, ainda estupefatos, talvez; mas passando a tontura, percebemos que o tempo volta a correr (pois tinha sido congelado — “stationary blasts of waterfalls”) e o mundo se horizontaliza novamente. Wordsworth caminhava. Depois dos longos trajetos feitos na juventude, descansou em pé, aprendeu a escrever andando⁵. A proximidade com a natureza ressoa em sua escrita de maneira frequentemente mais cotidiana do que sublime. A proposta deste texto, portanto, é pensar em um Romantismo do dia a dia, revertendo o foco: em vez dos clarões de excepcionalidade, prefiro olhar ao chão que os acolhe.

Muito antes do Distrito dos Lagos ter seu uso restringido, Wordsworth, na companhia de sua irmã Dorothy e do poeta Samuel Taylor Coleridge, atravessava aquelas terras como bem entendia. Tudo ao seu redor era sua casa, ele olhava em volta e aprendia —

[5] “Wordsworth always wrote (if he could) walking up and down a straight gravel walk, or in some spot where the continuity of his verse met with no collateral interruption” (HAZLITT, 1930-4, p. 1119).

*One impulse from a vernal wood
May teach you more of man,
Of moral evil and of good,
Than all the sages can.*

(WORDSWORTH, "The tables turned", vv. 24-28)

[6] A permeabilidade entre sujeitos pode ser percebida desde o menor grau: como em nossos sistemas imunológicos, segundo recentes pesquisas de microbiologia: "[Parts of the immune system] are involved in continuous processes of communication, modulation, and diplomacy. [...] This is a world of tolerance in which 'intimate biochemical chatter' enables forms of interspecies communication." (LO-RIMER, 2016, p. 57).

[7] "By failing to grasp the role of description as the grounding strategy of the Romantic impulse, criticism has been forced into its overestimation of the problems of authorial consciousness and creativity." (FLETCHER, 2004, p. 24).

[8] Cf. Prefácio às *Baladas líricas*, de Wordsworth e Coleridge.

[9] Melhor dizendo, quais vozes de homens e mulheres reais — na virada do século 18 para o 19 na Inglaterra, quem mais vendia livros de poemas eram autoras mulheres. Wordsworth recebeu uma influência considerável de Joanna Baillie, Charlotte Smith, Hannah More e Mary Robinson, mas sobre isso trato em outros momentos de minha pesquisa.

Podemos ler Wordsworth como um autor que, diante de uma natureza dividida por uma dicotomia — de um lado, a natureza do positivismo (fria e muda), e de outro, a do sublime (divina e acachapante), recusa os dois lados, troca as regras do jogo, e busca a natureza familiar, aquela que enxerga a nós. Existe permeabilidade nesse contato, e aí volto ao começo: entre esses sujeitos corre um impulso de expansão mútua, e não a fragmentação que determina que um é sujeito enquanto outro é objeto.⁶

Wordsworth, assim como John Clare e, em parte, Coleridge, inventam nessa passagem do século XVIII e XIX um gênero pouco definido, de uma lírica descritiva⁷. O termo (e o *insight*) é de Angus Fletcher, crítico americano que persegue dicotomias como ruas sem saída, para então pular o muro e reinventar o horizonte. É o horizonte que busco aqui. Para quem descreve o ambiente ao redor, ele é justamente o limite que organiza o todo; dentro dos seus contornos móveis, os olhos correm e os pés caminham, e então a mão escreve. Buscar o horizonte aqui é pensar num outro romantismo, em contraponto à verticalidade do sublime. E para isso, faço uma leitura não mais da natureza, ou não exatamente, mas dos livros, essas estranhas moradas para habitantes proteicos; palavras são criaturas porosas, afinal.

É na "linguagem do homem comum" que Wordsworth dizia querer escrever, mas sendo evidente que o "homem comum"⁸ nunca existiu a não ser como generalização idealizada, cabe perguntar quais vozes — quais vozes de homens reais — escrevem o texto wordsworthiano⁹. À lista de separações que abrem este texto — escrita e corpo, sujeito e objeto —, pode-se adicionar mais uma, da premissa que parece estar ligada a essa ideia de fragmentação na literatura: a de que escrever poesia é agir fora do mundo. Pelo menos para Wordsworth, escrita e leitura são modos de vida, modos de estar no mundo. Então vejamos o que o poema nos diz sobre isso, sobre o mundo: os versos de abertura de *O prelúdio* trazem o poeta procurando um lugar para abrigar seus pensamentos. Estando dentro de um poema, é difícil saber o que é metáfora e o que não é — as categorias de linguagem denotativa e conotativa enlouquecem. O poeta procura um lugar físico, e com o mesmo gesto encontra um território mental. Escreve seu poema a partir daí: o lugar onde tudo o que ele vê é confundido com a memória daquilo que um dia já leu.

*What dwelling shall receive me, in what vale
 Shall be my harbour? Underneath what grove
 Shall I take up my home, and what sweet stream
 Shall with its murmurs lull me to my rest?
 The earth is all before me! With a heart
 Joyous, nor scared at its own liberty,
 I look about, and should the guide I choose
 Be nothing better than a wandering cloud,
 I cannot miss my way.
 [...] I paced on
 Gently, with careless steps, and came erelong
 To a green shady place where down I sate
 Beneath a tree, slackening my thoughts by choice
 And setting into a gentler happiness
 (WORDSWORTH, Livro I, vv. 10-18; 69-73)*

O poeta diz que não se perderá do caminho — “I cannot miss my way”. O mesmo nem sempre pode ser dito para o leitor desse poema, sobretudo para o leitor que acredita na capacidade guiadora de nuvens — mas essa nuvem é também uma transformação da providência divina, porque ela faz ressoar o final do *Paraíso perdido* de John Milton (1608-1674). Quando Adão e Eva caem do Éden e se entregam ao mundo das experiências, Milton narra:

*The World was all before them, where to choose
 Their place of rest, and Providence their guide:
 They hand in hand with wand’ring steps and slow,
 Through Eden took their solitary way.
 (MILTON, Livro 12, vv. 646-649, grifo meu)*

Os versos de Wordsworth alinham-se a Milton, mas também a alguns versos poema “The Garden”, de Andrew Marvell (1621-1678):

*Meanwhile the mind, from pleasure less,
 Withdraws into its happiness;
 The mind, that ocean where each kind
 Does straight its own resemblance find,
 Yet it creates, transcending these,
 Far other worlds, and other seas;
 Annihilating all that’s made
 To a green thought in a green shade.
 (MARVELL, 1681)*

Pode-se até mesmo esquematizar algumas dessas alusões e citações:

<p>What dwelling shall receive me, in what vale Shall be my harbour, underneath what grove Shall I take up my home, and what sweet stream Shall with its murmurs full me to my rest? <u>The earth is all before me</u>—with a heart Joyous, nor scared at its own liberty, I look about, and should the guide I choose <u>Be nothing better than a wandering cloud</u> I cannot miss my way. [...] I paced on Gently, <u>with careless steps</u>, and came ere long <u>To a green shady place</u> where down I sat Beneath a tree, slackening my <u>thoughts by choice</u> And settling into gentler <u>happiness</u> (Prelúdio, Wordsworth)</p>	<p>The World was all before them, where to choose <u>Their place of rest, and Providence their guide:</u> <u>They hand in hand with wadding steps and slow,</u> Through Eden took their solitary way (<i>Paraíso perdido</i>, Milton)</p> <hr/> <p>Meanwhile the mind, from pleasure less, <u>Withdraws into its happiness;</u> The mind, that ocean where each kind Does straight its own resemblance find, Yet it creates, transcending these, Far other worlds, and other seas; Annihilating all that's made <u>To a green thought in a green shade.</u> ("The Garden", Marvell)</p>
--	---

Os versos de Milton, apesar de declararem a perda do Éden, criam um final luminoso, aberto ao mundo das experiências e possibilidades; Wordsworth acrescenta a isso a palavra liberdade, uma liberdade alegre ("with a heart/ Joyous, nor scared at its own liberty"). Antes da queda de Adão e Eva, como se sabe, cai Lúcifer: uma queda provocada pelo anseio individual, que se opõe à aceitação do absoluto. Na história contada por Milton, um dos anjos caídos identifica as faculdades mentais ("this intellectual being") como sendo uma possibilidade de movimento ("sense and motion"). Dentro da retórica demoníaca, entregar-se ao absoluto seria impossibilitar qualquer movimento/pensamento próprio; negar a individualidade seria impossibilitar a vida.

*For who would lose,
 Though full of pain, this intellectual being,
 Those thoughts that wander through eternity,
 To perish rather, swallowed up and lost
 In the wide womb of uncreated night
 Devoid of sense and motion?
 (MILTON, Livro II, vv. 142 ss.)*

Para os críticos que veem Wordsworth como o poeta do sublime — Harold Bloom sendo o principal deles¹⁰ — ele seria a continuação da figura satânica miltoniana. Ele argumenta que, quando Wordsworth se encontra diante de uma natureza excessivamente poderosa, sua reação imediata é rebatê-la, colocando em campo seu pensamento individual — que se quer onipotente. Levado pela confiança nas próprias faculdades mentais, o poeta-satã opõe-se à ordem, isto é, à ordem entendida como natural, tirando de si a força que pode tudo destruir ou criar — ainda que seja essa mesma força a culpada por sua queda do estado de graça. Diferente dos críticos que encontram o potencial da poesia na força do indivíduo, entendo que nessa voz individual há a união e transformação de outras vozes — a força da permeabilidade, enfim. Haveria algo na poesia de Wordsworth que, ao contrário da fala demoníaca sobre o pensamento, é capaz de unir o absoluto e o movimento. Por isso, em vez de construir a personalidade romântica a partir dos anjos caídos de Milton, olho em volta do sujeito, olho o ambiente, os campos abertos.

Daí que, por mais que o mapa de citações delineie a presença de mais trocas entre Milton e Wordsworth do que entre o segundo e Marvell, o poema deste dá uma outra força à voz wordsworthiana. Marvell, em seu *garden*, encontra um jardim onde o pensamento é capaz de tudo, e ainda mais: ele vive em tudo, expande-se pelas árvores, as recria internamente e depois recosta-se sobre elas, sobre a árvore mental e a árvore real, que enfim, são uma só:

*Here at the fountain's sliding foot,
Or at some fruit tree's mossy root,
Casting the body's vest aside,
My soul into the boughs does glide;
There like a bird it sits and sings,
Then whets, and combs its silver wings;
And, till prepar'd for longer flight,
Waves in its plumes the various light.
(MARVELL, "The Garden")*

Wordsworth encontra em Marvell essa permeabilidade móvel, desdobrando dele uma última inspiração: o presente em "The Garden" se expande, passa a durar pouco mais do que "um presente" — isto é, se "dois presentes", "três presentes" forem medidas de tempo possíveis. O instante de suspensão do tempo — em que a alma atravessa os corpos do mundo, "My soul into the boughs does glide" — se desfaz logo na sequência, mas Wordsworth intui aí como ampliar o presente: ele pode crescer quando a atenção se volta aos gestos do pensamento; isto é, o gesto que faz com que a experiência exterior se transforme em vida interior. Quando sua mente se desdobra na natureza, o faz porque busca a si mesma; e

[10] A primeira parte de seu *Angústia da influência* (1973) elabora o surgimento do sujeito moderno a partir de um personagem wordsworthiano-satânico. Bloom fala em *angústia* e *ansiedade* para falar de literatura; mais tarde, em *Anatomia da influência* (2011) irá trocar esses dois termos por um só: *amor*. Mas sua ideia de amor é freudianamente ambígua: agressiva, assombrada pela ideia da morte, não está muito distante de "anxiety". Bloom e seus companheiros de departamento, os chamados críticos da desconstrução de Yale — Paul de Man, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller — foram os responsáveis por trazer o Romantismo inglês ao centro do debate literário anglófono, passada a era de T. S. Eliot e do New Criticism; escreveram alguns dos principais textos sobre a poesia de Wordsworth, e o inseriram para brigar dentro de um campo de batalha da literatura. Coisa que não ocorre aqui, acredito: esta pesquisa, até onde pude verificar, é apenas a segunda pesquisa de pós-graduação sendo feita a seu respeito no país: não há, ou não há ainda campo. Não sei dizer se isto é bom ou ruim.

então descobre que também a natureza está sempre o buscando.

*for I would walk alone,
Under the quiet stars, and at that time
Have felt whate'er there is of power in sound
To breathe an elevated mood, by form
Or image unprofaned; and I would stand,
If the night blackened with a coming storm,
Beneath some rock, listening to notes that are
The ghostly language of the ancient earth,
Or make their dim abode in distant winds.
Thence did I drink the visionary power;
And deem not profitless those fleeting moods
Of shadowy exultation: not for this,
That they are kindred to our purer mind
And intellectual life; but that the soul,
Remembering how she felt, but what she felt
Remembering not, retains an obscure sense
Of possible sublimity, whereto
With growing faculties she doth aspire,
With faculties still growing, feeling still
That whatsoever point they gain, they yet
Have something to pursue.*

(WORDSWORTH, 1805, Livro II, vv. 302-322)

A mente cria as formas do mundo, mas também o mundo cria as formas da mente. Ou seja, o processo de criação de si é ora uma expansão, ora uma contração: dentro do tempo presente, esses dois movimentos parecem simultâneos, e é impossível separá-los. Mas para o poema, muito mais é visível; muito mais é permitido. Wordsworth está nos ensinando a língua que uma mente fala, e do que ela é capaz de criar quando deixa de ser o sujeito da criação. É um poeta que escuta — sua voz é a voz do outro, dos outros. A relação que sua poesia cria, portanto, não é de uma linha entre sujeito e natureza, mas antes uma forma triangular que une natureza, sujeito e literatura. Nessa imagem existe uma possibilidade de unir pensamento e movimento sem culpa, sem o risco de confronto irreparável com o absoluto; o pensamento já não sugere uma segunda queda. Ao contrário do cenário demoníaco onde o absoluto é também sinônimo de estagnação, a natureza que o poeta observa é tão poeta — tão criadora, tão cheia de vida — quanto ele:

*with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things.*
(WORDSWORTH, "Tintern Abbey") ■

SOFIA NESTROVSKI – Mestranda no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Este artigo foi produzido para a conclusão do curso "Questões de Literatura e de Ética", ministrado pelo professor Marcos Piason Natali no primeiro semestre de 2016. Contato: sofia.nestrovski@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Sempre que possível, as referências dadas são a edições online e gratuitas da obra em questão.

BATE, Jonathan. *Romantic ecology: Wordsworth and the environmental tradition*. Londres: Routledge, 1991

BLOOM, Harold. *The anatomy of influence: literature as a way of life*. New Haven: Yale University Press, 2011

_____. *The anxiety of influence: A theory of poetry*. Londres: Oxford University Press, 1973

CRONON, William. "The trouble with wilderness; or, getting back to the wrong nature", 1995. Disponível em: http://www.williamcronon.net/writing/Trouble_with_Wilderness_Main.html (último acesso, 03/11/2017)

DANOWSKI, Déborah.; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. São Paulo: Instituto SocioAmbiental, 2014

EMPSON, William. *Seven types of ambiguity*. Londres: Hogarth Press, 1991

_____. *Some versions of pastoral*. Londres: Penguin, 1995

FAUSTO, Juliana. "Os desaparecidos do Antropoceno", In: *Os mil nomes de Gaia*. 2014. Disponível em: www.osmilnomesdegaia.eco.br (último acesso, 03/11/2017)

FLETCHER, Angus. *A new theory for American poetry: democracy, the environment, and the future of the imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 2004

HAZLITT, William. "My first acquaintance with poets". In: *Complete works of William Hazlitt*, ed. P.P. Howe, 21 vols. Londres e Toronto: J.M. Dent and Sons. Vol. 17

LONGINUS, *On the sublime*. Trad. H. L. Havell. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/17957/17957h/17957h.htm> (último acesso, 03/11/2017)

LORIMER, Jamie. "Gut Buddies: Multispecies studies and the microbiome",

Environmental Humanities, vol. 6, 2016. Disponível em: <http://environmentalhumanities.dukejournals.org/content/current> (último acesso, 03/11/2017)

MARVELL, Andrew. *The complete works in verse and prose of Andrew Marvell*, 1872. Disponível em: <https://archive.org/details/completeworksin06grosgoog> (último acesso, 03/11/2017)

MILTON, John. *The complete poems of John Milton written in English*. Disponível em: <http://www.bartleby.com/4/1001.html> (último acesso, 03/11/2017)

O'DONNELL, Brennan. *The passion of meter: a study of Wordsworth's metrical art*. Kent: Kent State University Press, 1995

PAGLIA, Camille. *Sexual personae*. New Haven: Yale University Press, 1990

TEXTE, J. "A propos d'un livre récent". In: *Revue des Deux Mondes*, segunda quinzena de julho, 1896. Disponível em: <http://rddm.revuedesdeuxmondes.fr/archive/article.php?code=65966> (último acesso, 03/11/2017)

WEISKEL, Thomas *The Romantic sublime: studies in the structure and psychology of transcendence*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976

WORDSWORTH, William. *The complete poetical works*. Disponível em <http://www.bartleby.com/145/> (último acesso, 03/11/2017)